BIBLIOTEKA REDUTY L. 3
ODCZYTY O TEATRZE

PROF. STEFAN CYBULSKI

UBIORY GRECKIE W ŻYCIU I NA SCENIE

WARSZAWA 1925
WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
PRZYJACIÓŁ REDUTY

UBIORY GRECKIE W ŻYCIU I NA SCENIE

BIBLIOTEKA REDUTY L. 3
ODCZYTY O TEATRZE

PROF. STEFAN CYBULSKI

UBIORY GRECKIE
W ŻYCIU I NA SCENIE

WARSZAWA 1925
WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
PRZYJACIÓŁ REDUTY

Druk. L. Wolnicki, Poznańska 29

O ubiorach i strojach greckich mamy w większości wypadków spaczone pojęcie.

Mówi się i słyszy się często o t u n i k a c h greckich. Nazwę tę zapożyczono od Francuzów; brzmi to jednak tak samo, jak gdyby ktoś powiedział: „konfederatka francuska“, albo „sukmana włoska“ i t. p. Otóż ani Grecy t u n i k greckich nie nosili, ani Greczynki tunik nie znały. Tunika bowiem stanowiła strój rzymski par excellence. Tak jednak u nas się utarła „tunika grecka“ i wogóle—tak się przyjęły stroje rzymskie, rzymskie uzbrojenia, że powszechnie widzi się na scenie Greczynki i Greków w ubraniach Rzymianek i Rzy-

mian; widzimy greckich żołnierzy — dajmy na to z V — IV wieku przed Chrystusem—w pancerzach i hełmach wojsk pretorjańskich, a zatem z okresu cesarstwa.

A jeżeli jakiś ubiór ma ornament grecki, to krój jest napewno rzymski. Tymczasem ubiór grecki—to był kawałek materji, z którego korzystano, jak się komu podobało, raczej—jak wymagały myśli, przeżycia, które odczuwał dany osobnik, jak wymagała jego mowa. Ale posłuchajmy, jak o tem pisze Rötscher, autor cennego dzieła „Kunst der dramatischen Darstellung“: „Ponieważ ubiór starożytny (grecki) nie posiadał formy zakończonej raz na zawsze, nie dopuszczającej żadnych zmian w wyglądzie zewnętrznym, lecz pozostawał w zależności od poszczególnych ruchów, a zatem mógł zmieniać się do nieskończoności, był przeto idealny. Każdy właściwie według pobudek własnych nadawał swemu odzieniu taką formę, jaka odpowiadała jego ruchom, jego nastrojowi. Że zaś te ru-

chy wynikają z pobudek psychicznych, powstaje możność wyrażania tych bodźców ducha nawet w ubraniu. Jeżeli już w samej starożytności według tego, jak kto się ubierał i jak z ubrania umiał korzystać, można było poznać człowieka szlachetnego, lub niskiego rodu, jeżeli już w starożytności ten lub ów sposób noszenia ubrania, albo podtrzymywania go ręką, miał osobne etyczne znaczenie, wynika stąd, że w umiejętności korzystania ze stroju greckiego, z uwzględnieniem warunków smaku estetycznego, wymaga się od artysty szczególnego zbadania i rozumienia symboliki form. Ubrawszy się w greckie himation, lub w rzymską togę, powinien artysta przenieść się myślą do Aten, albo do Rzymu tak żywo, aby strój jego nie wydawał się czemś obcem, niezwyklem“...

Tak brzmi cytata z Rötschera.

Postaramy się w dalszym ciągu jego ideę na przykładach rozwinąć. Najpierw—o m a t e r j a l e.

Początkowo wkładano na siebie skó-

ry zwierząt. W czasach późniejszych ze skór korzystali pasterze. Żołnierze greccy wkładali na siebie pancerze skórzane. Następnie wchodzi w użycie w e ł n a. Z wełny przędą nici, z n i c i wyrabiają materje. Wiemy, iż w Tarencie kobiety nosiły tak cienką materję wełnianą, iż przez nią przeglądać mogły kształty ciała. Przędzenie wełny i tkanie było szlachetnem zajęciem kobiet. Tkala Penelopa, żona Odyssa, tkała sama Atena. Współzawodniczyła z boginią śmiertelna Arachna, którą zazdrosna Atena w pająka zamieniła.

P ł ó t n o wprowadzili Grecy dość wcześnie. Lepsze gatunki sprowadzano ze Wschodu. Ze sznurków, przesyconych tłuszczem, sporządzano pancerze.

Znana również była b a w e ł n a. Przywożono ją z Indyj i Egiptu. W późniejszych czasach poznano również j e d w a b. W I wieku po narodzeniu Chrystusa sprowadzano z Chin jedwabne materje. Początkowo rozsnuwano jedwabne materje chińskie i o-

trzymane w ten sposób nici jedwabne łączono z wełnianemi, albo lnianemi. Może się nie podobały Grekom desenie chińskie, albo też materje te wydawały się im zanadto mięsiste.

Ośrodkiem handlu materjami była wyspa Kos.

Przechodzimy do poszczególnych ubiorów.

UBIORY W ŻYCIU ZWYKŁEM

P e p l o s, to—najstarszy i najpierwotniejszy przyodziewek kobiet greckich; była to poprostu duża prostokątna chusta wełniana, której szerokość równała się półtorej wysokości postaci ludzkiej (fig. 1). Z tej szerokości zakładano mniej więcej jedną trzecią część na jedną stronę i, zostawiając ją nazewnątrz, składano całość na dwoje. Tak złożoną materją obejmowano postać w ten sposób, że strona zamknięta znajdowała się z lewego boku, a strona odkryta z prawego. Następnie brzeg tylny i przedni spinano na ramionach szpilką, lub

zapinano na guzik. Na rogach używano ciężarków. Z lewej strony tworzył się od góry otwór, w który wsuwano rękę, z prawej strony okrycie było zupełnie otwarte (fig. 2). W taki sposób i bez przepasania nosiły peplos dziewczęta spartańskie jeszcze w dość późnych czasach. Zapomocą paska jednak, który można było nosić na wyłogu, albo pod wyłogiem, unikano zbytniego odsłaniania ciała. W Koryncie i Atenach zszywano otwartą stronę do wysokości bioder (fig. 3), lub wreszcie do samych ramion.

Zwykle ozdabiano ornamentami tylko brzegi. W dawniejszych czasach noszono jednak peplosy, całe zdobione najrozmaitszemi pasami ornamentów, jak meander (à la grecque), zygzaki, gałązki palmowe, albo figury zwierząt i ludzi (fig. 4). W peplos ubraną była Atena Parthenos Fidjasza, jak wskazuje załączona kopja tego posągu, znana z nazwy Warwákion (fig. 5). Peplos również ma na sobie Ejrene z Plutosem na ręku, rzeźba Kefizodotosa

(fig. 6). Pierwsza ma właśnie peplos, przepasany na wierzchu wylotu, t. j. odgiętej strony peplosu, druga pod wylotem.

Długość wylotu i peplosu była rozmaita w zależności od stanowiska osoby i mody. U niewiast homerowych peplos miał długi tren, który włóczył się po ziemi. Kolor peplosów bywał rozmaity — biały, żółty, fioletowy; kolor żałoby był ciemno niebieski. Szpilki, któremi łączono końce peplosów na prawem ramieniu, były to właściwie w swoim rodzaju sztyleciki, przesunięte przez materję i sterczące ostrzem do góry; mogły one chronić częstokroć od karesów, kiedy te zachodziły zbyt daleko. Nakładano nieraz na ostre końce szpilek gałeczki z kości (jak obecnie u kapeluszy), oraz były w użyciu łańcuszki, które łączyły dwa końce materji i następnie okrążały szyję. Używano także agrafek, bardzo podobnych do naszych (fig. 7).

C h i t o n k o b i e c y odpowiadał mniej więcej naszej koszuli. Przerzu-

cano kawałek materji przez lewe ramię na połowę długości; następne części tej materji na piersiach i na plecach łączono na prawem ramieniu tak, że tworzyły się jedne fałdy podłużne od lewego ramienia i poprzeczne, zaokrąglone pod szyją zprzodu i ztyłu. Później chiton składano z dwóch kawałków materji, które łączono razem (fig. 8) na ramionach i na rękach. Tworzył się rodzaj worka. Podpasywano chiton (jak przepasywano suknie za czasów rewolucji francuskiej) bardzo wysoko. W dolną część chitonu wszywano kliny dla rozszerzania go u dołu, co dawało masę pięknych fałdów. Spotykamy czasem chitony z rękawami rurkowatemi; była to jednak moda wschodnia; w Grecji takie chitony nosiły niekiedy niewolnice (fig. 9). Noszono chiton pojedyńczy (fig. 10), albo wkładano dwa chitony, dolny dłuższy, wierzchni krótszy. Na chiton wkładano peplos (fig. 11). W epoce hellenistycznej zaniechano noszenia wierzchniego chitonu, gdyż ten przeszkadzał uwydatnianiu kształtów. Chiton dolny teraz szczelnie przylegał do ciała.

Kolor chitonu bywał albo naturalny (biały, szary), albo szafirowy. Upiększano go częstokroć plisami, szczególnie u szyi i na ramionach. Plisy bywały zwykle koloru purpurowego.

C h i t o n m ę s k i. Podróżnik grecki Pauzaniasz opowiada (I, 19), że, gdy budowano świątynię Apollina Delfiniosa w Atenach, i robotnicy kładli już krokwie, podszedł do nich Tezeusz w długim chitonie i z długiemi włosami. Ci zaczęli się śmiać, że dziewczyna spaceruje sama. Oburzony tem Tezeusz wyprzągł woły z wozu, który stał blisko, i podrzucił go do wysokości krokwi. Stąd wnioskujemy, że męskie chitony bywały także długie. Takie chitony widzimy często na wazach (fig. 12). Spotykamy również chitony krótkie (fig. 13). Często u robotników prawa ręka i prawa część piersi bywały wolne, i chiton zwisał tylko na lewem ramieniu, wtedy nosił miano egzomidy (fig. 14 i 15).

Kolor męskich chitonów bywał rozmaity. Spartańscy żołnierze nosili chitony czerwone.

H i m a t i o n — było to ubranie wierzchnie kobiet i mężczyzn. Himation stanowi kawałek materji tej samej mniej więcej wielkości, co peplos. Noszono himation rozmaicie. Zwykle jeden lewy koniec przerzucano przez lewe ramię ku przodowi. Obwijano himationem plecy, drugi zaś koniec— prawy przerzucano przez prawe ramię naprzód.

Jedna z rycin (fig. 16) wskazuje, jak zarzucała na siebie himation kobieta.

Artysta starożytny zapomocą fałdów himationu mógł wyrażać najrozmaitsze odcienia charakteru i usposobienia danego osobnika. Współczesny artysta natomiast ma do czynienia z ubiorem o jednakowym kroju, który zachowuje wciąż ten sam wygląd.

Jako wzory noszenia himationu, służą posągi Sofoklesa (fig. 17) i Demostenesa (fig. 18). Pierwszy zarzucił himation wtył na lewe ramię i obwinął

weń prawą rękę, drugi spuścił himation z lewego ramienia naprzód.

Dodana rycina (fig. 19) uzupełnia pojęcia o noszeniu himatonu przez mężczyzn.

Jeszcze bardziej urozmaicały noszenie himationu kobiety, jak o tem świadczą zabytki rzeźby i malowidła na wazach.

Na następnym rysunku (fig. 20) widzimy kobietę, która szeroką fałdą przerzuciła himation przez prawe ramię, ukryła w nim prawą rękę i przerzuciła potem płaszcz na lewą rękę. Ślicznie to wygląda szczególnie, kiedy druga strona himationu jest innego koloru. Czasem opuszczano prawy koniec niżej pasa — tak, że pierś była odkryta. Za czasów Peryklesa i później dwa końce materji przerzucano przez lewe i prawe ramię; wtedy himation przykrywało tylko plecy, przód zaś był zupełnie odkryty. Są to ślady noszenia t. zw. symetrycznego f a r o s u (fig. 21). Taki faros noszono za czasów homerowych.

Przy wyjściu z domu kobieta przy-

krywała himationem głowę (fig. 22). Mężczyzna czynił to w czasie żałoby, albo w chwilach smutku wielkiego, jak np. Odysseusz na uczcie u Alkinojosa. Narzeczona przychodziła do przyszłego męża, mając głowę przykrytą himationem lub farosem.

Himationy, jak o tem świadczą malowidła na wazach, były pstre i bogato wyszyte.

W domu himationu nie noszono; wkładano tylko, wychodząc na miasto.

Na wsi, wogóle poza miastem, zamiast himationu posługiwano się chlajną, albo chleną. Chlenę zna już Homer.

Jest to zarzutka (fig. 23). Noszono ją, jak peplos, t. j. odginano kawałek materji, czasem składano we dwoje, przerzucano przez lewe ramię i spinano szpilką w rodzaju sztylecika, sterczącego do góry. Kobiety wkładały chlenę zwykle pod lewe ramię (fig. 24). Filoktet (w tragedji Sofoklesa „Filoktet“) ma na sobie chlenę, Edyp (w tragedji Sofoklesa „Edyp w Kolonie“) przychodzi do Kolonu ateńskiego w chlenie, Kreon (w „Edypie Królu“ Sofoklesa) przychodzi z Delf w chlenie, potem zjawia się w himationie itd. Podobne rozróżnianie kostjumów jest niezbędne i teraz przy wystawianiu dramatów greckich i wogóle w sztukach, w których odtwarza się świat grecki.

Rysunek nad № 25 przedstawia ubiór joński. Widzimy płócienny chiton, złożony z dwu kawałków materji, połączonych na obu ramionach i rękach, co tworzy rodzaj rękawów. Wokoło szyi materja jest zmarszczona i oblamowana. Na chiton narzucono chlenę podwójną, to jest złożoną we dwoje i włożoną pod lewem ramieniem. Końce tej chleny, które stanowią stronę odkrytą, są zeszyte. Prawa część, przy szyi jest spięta na prawem ramieniu razem z chitonem. Oprócz tego strona poprzeczna himationu przy szyi jest odgięta kolejno dwa razy. Na Akropolis w Atenach znaleziono bardzo wiele statuetek marmurowych, ubranych w ten sposób. Zachowały się nawet kolory, któremi nasycano

marmur. Dolne ubranie było zwykle płócienne, wierzchnie wełniane—białe; ornamenty na falbance wokoło czerwone i zielone; nadto jako ornament służyły wyszyte gwiazdy i kwiaty. Z takim kostjumem uzgadniać się musiały całokształt figury i chód.

Zauważmy tutaj, że kobiety rzadko nosiły chleny, częściej mężczyźni, szczególnie w Sparcie. Tu nazywano chlenę—t r i b o n e m. Taki ubiór nosił Antystenes, założyciel szkoły cyników.

Następna rycina (fig. 26) przedstawia artystę-śpiewaka, ubranego w bogaty chiton z rękawami (ubiór teatralny, patrz dalej) i złożoną we dwoje chlenę.

Płaszczem swego rodzaju była t. zw. c h l a n i d a zwykle z frendzlą. Noszono chlanidę, jak naszą chustkę (fig. 27).

Od chlanidy należy odróżnić c h l a m i d ę (fig. 28). Była to zarzutka wełniana, która początkowo była w użyciu w Tessalji, skąd przeszła do innych części Grecji, jako płaszcz jeźdź-

ców, a także złotej młodzieży w Atenach. Gdy młodego Ateńczyka ogłaszano pełnoletnim, to jest gdy ten stawał się efebem, mówiono o nim, że zaczął nosić chlamidę.

Jako efeba, przedstawiano Hermesa w chlamidzie, zazwyczaj tylko na lewem ramieniu.

Na polowaniu obwijano chlamidą lewą rękę dla obrony od ugryzienia zwierzęcia drapieżnego. Niekiedy chlamidom nadawano formę półksiężyca z ostremi rogami. Chlamidy bywały zwykle kolorowe i często purpurowe, wyszyte złotem. Demetrios Poliorketes, król macedoński, nosił chlamidę koloru fioletowego, na której były wyszyte gwiazdy i księżyc.

Chłopców, uczęszczających do szkół, przedstawiano w dużych płaszczach, w rodzaju naszych p e l e r y n.

N a g ł o w y kobiety narzucały chusteczki białe — krédemnon, kálymma, kalyptra. Leukotea u Homera rzuca swoje krédemnon Odysseuszowi, rozbitemu na morzu, aby przykrył sobie pierś. Gdy Hekuba zauważyła trup

Hektora, wleczony po ziemi, rwie włosy, ale wpierw zrzuca kalyptrę. Gdy Andromacha traci przytomność, z głowy jej spada kredemnon. Służebnice Nauzykai, gdy zaczynają bawić się w piłkę, zrzucają z głowy kredemnony.

Załączona dalej rycina (fig. 29, według malowidła na wazie) wskazuje, w jaki sposób, w razie potrzeby, przykrywano zlekka twarz chusteczką, narzuconą na głowę.

Uczesanie włosów mogliśmy obserwować na wizerunkach, zamieszczonych wyżej. Uzupełnimy je przez dodanie kilku (fig. 30) innych fryzur. Zaznaczyć jednak należy, że o ile moda w noszeniu ubrania pozostawała prawie bez zmiany, o tyle koafjury zmieniały się często i zależne zwykle były od gustu danej osoby. Do zakręcania loków, karbowania włosów, do robienia przedziałów faldzistych, do ondulacji używane były żelazka.

Ozdabianie głowy wieńcami i diademami (fig. 31a i 31b) miało szero-

kie zastosowanie, również jak noszenie kolczyków (fig. 32) i naszyjników (fig. 33). Na głowach noszono czasem czapeczki i kapelusze.

Załączona dalej rycina (fig. 34) przedstawia oryginalny kapelusik na terrakotowej figurce z Tanagry.

Naszym gorsetom odpowiadał pas ze skóry, ukryty pod chitonem. W Iljadzie (XIV, 214), czytamy o sile magicznej pasa Afrodyty. Nazewnątrz noszono pasy, częstokroć złote z frendzlą. Jak już wspomniano, kobiety podpasywały się zazwyczaj wysoko, co naturalnie optycznie zwiększało wzrost.

Obuwie stanowiły sandały ze splotami rzemiennemi; były w użyciu również półbuciki z nieprzykrytemi palcami. W domu mężczyźni i kobiety obuwia nie używali.

UBIORY TEATRALNE

Ubiory teatralne—były to początkowo szaty kapłańskie; te zaś naśladowały ubiory, w których wyobrażano bogów. Zmieniała się moda, a ubiory

na scenie pozostawały te same. W każdym razie aktor grecki czynił dziwne wrażenie. Na twarzy miał maskę. Był znacznie wyższy od otaczaczającego go chóru, gdyż wzrost jego zwiększały trzewiki na bardzo wysokich podeszwach, albo tak zwane koturny, coś w rodzaju szczudeł. Piersi i brzuch były wypchane. Na głowie miał aktor nad czołem trójkąt, na który były naczesane włosy, albo też wkładał wysoki czepek. Nakoniec szczególną cechę ubioru na scenie stanowiły rękawy, oraz bogate wyszycia. Chitony podpasywano bardzo wysoko pod piersiami (fig. 35a i 35b). Grecki pisarz, sofista Polluks (II w. p. n. Chr.) nazywa chitony teatralne pstremi; wskazują na to również malowidła na wazach i mozaiki. Wierzchnie ubranie stanowiły himationy i chlamidy, również pstre. W długich chitonach zjawiały się na scenie osoby, dla których te ubrania byłyby najmniej właściwe, jak Hermes, zwiastun bogów, lub Filoktetes.

Załączona dalej rycina (fig. 36a)

przedstawia Filoktetesa i Odysseusza w tragedji Sofoklesa „Filoktetes“, oraz błagalnice z tragedji Ajschylosa „Błagalnice“ (fig. 36b).

Królowe nosiły chitony długie z trenem—początkowo białe, potem purpurowe. Prorocy, jak Tejrezjasz, wkładali na chitony siatkę—agrenòn (fig. 37), jako symbol ich sztuki przepowiadania z lotu ptaków. Kolor płaszczów bywał purpurowy, zielony, żółty (u Dionyzosa). Upiększano płaszcze złotem wyszyciem. Królowe nosiły wierzchnie ubrania białe z dwiema czerwonemi falbanami. Wygnańcy nosili na scenie ubrania szare, to jest brudne, jak naprzykład Edyp w tragedji „Edyp w Kolonie“. Czarny kolor oznaczał żałobę, nb. w tragedjach Eurypidesa. Na czarne chitony wkładano niebieskie lub zielone płaszcze.

Dotąd była mowa o kostjumach, używanych w **t r a g e d j a c h**. Ubiory aktorów w **d r a m a c i e s a t y r o w y m***)

*) Tak zwano sztuki, w których chór stanowili satyrzy; treść tych sztuk była zawsze lekka, czasem nieprzyzwoita.

były prawie takie same, jak i w tragedji. Aktorzy jednak występowali bez koturnów; satyrzy zaś, którzy stanowili chór, występowali w trykotach, naśladujących ciało; wokoło bioder mieli pasy kosmate, na plecach krótkie płaszcze. Z tłumu satyrów wyróżniał się Sylen, wychowawca i towarzysz Dionyzosa. Ten miał na sobie ubranie, zarzucone futrem na wierzch, albo kurtkę i spodnie. Na takie ubranie narzucana była skóra, albo chlamida czerwona (fig. 38).

Mamy bardzo ciekawą mozaikę pompejańską w muzeum neapolitańskiem (fig. 39). Widzimy tu przygotowanie do przedstawienia dramatu satyrowego. Siedzący reżyser rozdaje maski. Dwóch satyrów stoi z lewej strony; jeden z nich odrzucił swoją maskę na głowę, drugi ma otrzymać maskę od reżysera; inną maskę—Sylena włoży zapewne na siebie sam reżyser. Obok—aktor, jeszcze bez maski, wsłuchuje się w melodję, którą gra muzykant w długiem ubraniu. Inny znów aktor ubiera się przy pomocy służącego. Jego maska leży tuż

obok na stole. Rzecz się dzieje w sali repetycyjnej.

Parodjowana tragedja mitologiczna (hilarotragoedia), albo tragedja flyaków (błaznów)—(inaczej fabula Rhinthonica) wymagała specjalnych kostjumów, a mianowicie rękawów i spodni kraciastych, dużych, parodjowanych brzuchów i piersi, nazewnątrz przykrytych skórami, naśladującemi ciało.

Załączony dalej rysunek (fig. 40, według malowidła na wazie) przedstawia Augę, szukającą u ołtarza ratunku od natarczywego prześladowania Herkulesa.

Następna rycina (fig. 41, również według malowidła na wazie) przedstawia scenę wprawdzie nie mitologiczną, lecz bardzo charakterystyczną ze względu na ubiory. Dwaj żartownisie (Eumetos i Kotyras) w czasie nieobecności skąpca (Charinosa) wyciągnęli z mieszkania jego skrzynię ze skarbami. Gospodarz, wróciwszy do domu, z rozpaczą rzuca się na kufer i ciałem swojem broni skarbów. Niewolnik (Karion) klaskaniem w dłonie

wyraża zadowolenie. Ścianę dekoracyjną upiększają maski i wieńce.

Rozróżniamy trzy rodzaje k o m e d j i: staro-attycka, południowo-italska ludowa błazeńska komedja i nowo-attycka, która przywędrowała do Italji pod nazwą łacińską—fabula palliata.

Ubiór staro-attyckiej komedji stanowiły krótkie chitony i płaszcze, wypchane piersi i brzuchy; trzewiki na zwykłych podeszwach. Chór był ubrany fantastycznie i przedstawiał: ptaki, osy, żaby, chmury, rycerzy na strusiach itp.

Załączona dalej rycina (fig. 42, według malowidła na wazie), przedstawia scenę, którą można odnieść do parodjowanej tragedji, lub też do „Żab", komedji Arystofanesa. Widzimy tu Dionyzosa, przebranego za Heraklesa, w chwili, gdy dobija się do drzwi prawdziwego Heraklesa. Za nim na ośle służący Ksanthios z tobołem na plecach.

Rycina następna (fig. 43, według malowidła na wazie) przedstawia flecistę i dwie osoby z chóru w postaci ptaków z komedji Arystofanesa „Ptaki".

Stosownie do charakteru komedji zmieniają się ubiory aktorów, stają się one coraz prostsze i skromniejsze, ponieważ osoby działające były obecnie odzwierciadleniem życia. Chitony wydłużają się, trykoty na rękach przechodzą w rękawy, na nogach w spodnie. Krótkie chitony, przytem z jednym rękawem, pozostają tylko u niewolników. Płaszcz wokoło całego korpusu układa się w fałdy i wydłuża się; u dołu ma obszycie w formie szerokiej falbany. Zamiast dawnego himationu żołnierze noszą chlamidy.

Na nogach mają aktorzy trzewiki bez wysokich podeszew. Czasem wkładano półbuciki z odkrytemi palcami.

Rzymska komedja—fabula palliata (pallium rzymskie odpowiada greckiemu himationowi) zapożyczyła z greckiego oryginału również grecki kostjum.

Załączona dalej ilustracja (fig. 44, według malowidła pompejańskiego) daje

obrazek z greckiej, czy też rzymskiej komedji. Gospodarz znienacka zastaje niewolnika na miłostkach z fletnistką. Wszyscy troje mają ubiory, wzięte z życia.

Odtworzyliśmy kilka obrazów, zapożyczonych z malowideł greckich na wazach, lub też z malowideł ściennych pompejańskich. Z tych dwóch źródeł można zaczerpnąć bardzo wiele materjału dla zapoznania się z rozmaitemi stronami życia. Wpływ teatru na oba te rodzaje sztuki był wielki. Artysta malarz odtwarzał sceny tak, jak je widział (jak o tem świadczą figury 35, 36, 40 i 41), albo rysował aktorów przed wystąpieniem ich na scenę (fig. 39).

Na załączonym dalej rysunku (fig. 45), widzimy króla barbarzyńskiego w bardzo bogatym stroju teatralnym z maską w ręku, którą włoży wychodząc na scenę.

Drugi rysunek (fig. 46) znowu przedstawia aktora po przedstawieniu. Czasem malarz wspomina to, co widział w teatrze, i przedstawia postacie w zwykłych strojach, według swego upodobania.

Na następnej rycinie (fig. 47) widzimy grób Agamemnona; obok—Elektra i Chryzotemida, które przyszły złożyć ofiarę cieniom ojca. Scenę tę zapożyczył artysta prawdopodobnie z „Ofiarnic“ Ajschylosa.

Bardzo często malowano maski, zwykle jako ornament architektoniczny. Rysunek (fig. 48) przedstawia następujące typy masek: blada kobieta (Andromeda, Ino...), blondyn w średnim wieku (Kreon...), starzec (Tejrezjasz, Kefeus...), młodzieniec bohater (Achilles, Hemon...).

Następna ilustracja (fig. 49, według wzorów terrakotowych) daje pojęcie o trzech typowych maskach z komedji: 1) starzec główny z orlim nosem, płaską twarzą i prawą brwią, wyżej podjętą od lewej; włosy zwinięte, jakby wianek, wokoło głowy; 2) pasożyt—darmozjad z przypłaszczonemi uszami; 3) zły dziad: łysy, wzrok przenikliwy, brwi wysoko podjęte, silnie wysunięty czerwony podbródek.

Zauważę tu, że przygotowywano maski nie dla specjalnych ról, lecz odwrotnie: poeta przystosowywał stwarzane postacie do pewnych określonych typów masek.

Jakkolwiek wiadomość o maskach nie należy do zakresu broszury niniejszej, pomimo to poruszyłem kwestję masek dlatego, aby zaznaczyć, że w razie wystawienia tragedji lub komedji greckiej, naturalnie w tłumaczeniu polskiem, dałoby się w zupełności zachować ubiory sceniczne greckiego teatru z wyjątkiem koturnów; maski natomiast można zastąpić odpowiedniem ucharakteryzowaniem twarzy. Zdarzyło mi się, coprawda, widzieć komedję rzymską, przedstawianą w maskach, i po kilkunastu minutach ujemne wrażenie masek znikało zupełnie. Jednak przedstawienia wspomniane miały charakter więcej archeologiczny, niż estetyczny.

Natomiast, gdybyśmy grali sztukę zaczerpniętą tylko z życia greckiego, a napisaną przez autora współczesnego, czy też wogóle nie starożytnego,

musielibyśmy odtworzyć ubiory greckie, zapożyczone z życia. Ale charakteryzować artystów w danym razie można według wzorów masek starożytnych. Tych wzorów zachowała się znaczna liczba, jak wspomniałem, przeważnie na malowidłach ściennych. Z drugiej strony zachowały się opisy rozmaitych typów masek teatralnych u już wspomnianego Polluksa w jego encyklopedji p. t. „Onomastikon“.

Cel mojej książeczki jest praktyczny. Z jednej strony chciałem poniekąd sprostować niesłuszny sąd o ubiorach greckich i dać dokładniejsze o nich pojęcie, opierając swoje wywody na zabytkach sztuki klasycznej, a tem samem usunąć zamęt, jaki panuje u nas, szczególnie na scenie. Z drugiej strony miałem zamiar uchylić rąbek zasłony, która oddziela nas od świata klasycznego Hellady, w którym wiecznie szukać będziemy ideałów harmonji i piękna.

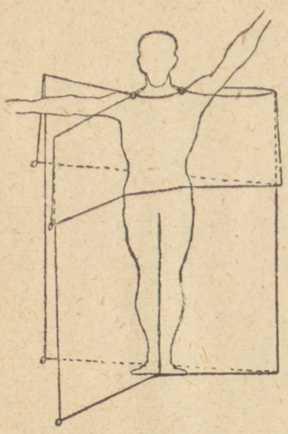


Fig. 1. Schemat peplosu



Fig. 2. Peplos



Fig. 3. Peplos atycki (koryncki)



Fig. 4. Pstry peplos



Fig. 5. Atena Parthenos Fidjasza według kopji t. z. „Warwakion"



Fig. 6. Ejrene i Plutos Kefizodotosa



Fig. 7 Agrafki

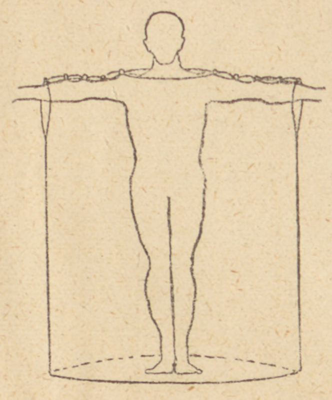


Fig. 8. Schemat chitonu



Fig. 9. Nagrobek Greczynki Hegeso: służąca i pani



Fig. 10. Chiton 2 razy przepasany



Fig. 11. Chiton i peplos



Fig. 12. Kapłan w chitonie



Fig. 26. Śpiewak



Fig. 27. Chiton, wysoko przepasany i chlanida



Fig. 28. Żołnierz w chlamidzie



Fig. 29. Przykrycie głowy



Fig. 31a. Wieniec



Fig. 30a. Uczesanie



Fig. 30c. Uczesanie

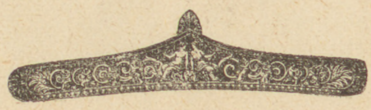


Fig. 31b. Diadem



Fig. 30b. Uczesanie



Fig. 34. Kapelusik



Fig. 32. Kolczyk



Fig. 33. Naszyjnik



Fig. 35a. Aktor z tragedji



Fig. 35b. Aktor z tragedji



Fig. 36a. Filoktetes i Odysseusz.



Fig. 13. Chiton krótki

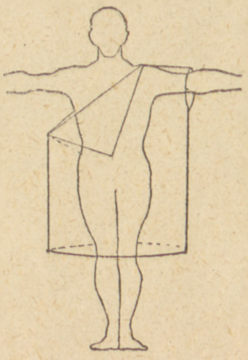


Fig. 14. Schemat egzomidy



Fig. 15. Egzomida



Fig. 16. Kobieta, zarzucająca na siebie himation



Fig. 17. Sofokles



Fig. 18. Demostenes



Fig. 19. Mówca w chitonie i himationie



Fig. 20. Kobieta w himationie



Fig. 21. Faros na chitonie



Fig. 22. Przykrycie głowy himationem



Fig. 23. Starzec w chlenie



Fig. 24. Chlena



Fig. 25. Ubiór joński

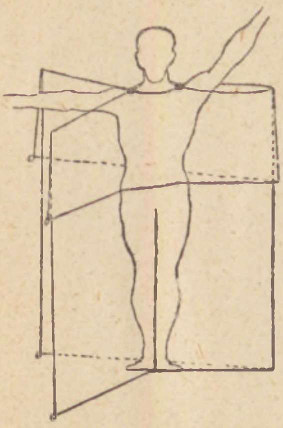


Fig. 1. Schemat peplosu



Fig. 2. Peplos



Fig. 3. Peplos atycki (koryncki)



Fig. 4. Pstry peplos



Fig. 5. Atena Parthenos Fidjasza według kopji t. z. „Warwakion"



Fig. 6. Ejrene i Plutos Kefizodotosa



Fig. 7 Agrafki

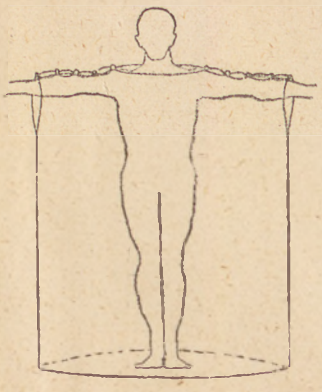


Fig. 8. Schemat chitonu



Fig. 9. Nagrobek Greczynki Hegeso: służąca i pani



Fig. 10. Chiton 2 razy przepasany



Fig. 11. Chiton i peplos



Fig. 12. Kapłan w chitonie